

ОНТОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ (ПУШКИН – ТЮТЧЕВ – ЛЕРМОНТОВ) И ХРИСТИАНСКАЯ КАРТИНА МИРА

Современная ситуация в литературоведении характеризуется пересмотром традиционных методов исследования, ревизией старых и обретением новейших научно-исследовательских парадигм. Все это приводит к актуализации «основного вопроса» филологии: что является собственно объектом литературоведческого анализа? Текст или контекст (как варианты: интертекст, сверттекст, гипертекст, метатекст и т. п.)? Текст, взятый в качестве лингвообъекта, или произведение, рассматриваемое как эстетический объект – со своим внутренним миром, упорядоченным в ценностном и символическом отношениях? Отдельное произведение с имманентной структурой или поэтико-онтологическая система творчества художника в целом? Ориентация на различные уровни и срезы художественной реальности, воспринимаемой именно как семиоэстетический феномен [см.: Тюпа, 2001], призвана восстановить динамическое соотношение и диалектическое сопряжение методов структурно-семиотических и собственно эстетических, в том числе и аксиологических, в свете актуальных задач феноменологической герменевтики.

Приоритетным направлением современного литературоведения становится анализ русской лирической поэзии как сугубо национального феномена, онтологической природы русской литературной классики: ее отдаленных истоков, ведущих традиций и последующих перспектив. В этом плане особую актуальность приобретает выявление инвариантных моделей, организующих принципов онтологии индивидуальных художественных миров в рамках более крупной систематики – национальной картины мира и христианской системы ценностей.

Нельзя сказать, что поиск инвариантов художественных систем (причем именно таких систем, которые заложили основу всей

русской литературы) не привлекал внимание критики и литературоведения в прошлые века и десятилетия. В этой связи следовало бы отметить такую обобщенно-типологическую категорию, как «пафос» в изложении В. Г. Белинского (например, пафос художественской объективности Пушкина и пафос субъективности Лермонтова), а также проведенное Д. Н. Овсянико-Куликовским деление всех писателей по складу их художественно-психологического мышления на два разряда – «наблюдателей» (типа Пушкина) и «экспериментаторов» (типа Гоголя). Но в советские времена, как только речь заходила о создании инвариантно-типологических схем для характеристики индивидуально-художественных миров и об установлении основных закономерностей историко-литературного процесса, в ходу оказывались прежде всего социологические (реже – структурно-формальные) критерии и миромоделирующие конструкции.

Иной вариант типологического исследования представляет докторская диссертация Т. К. Черной «Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе первой половины XIX века (Пушкин, Лермонтов, Гоголь)», в которой, может быть, впервые в нашем отечественном литературоведении, предпринята попытка сведения в систему основополагающих концептов преимущественно философско-эстетического подхода к онтологии художественных миров (вне их жесткой социально-исторической привязанности) и систематизации историко-литературного процесса на строго выверенной концептуальной основе онтологической поэтики. Апробация подобного подхода с использованием достаточно высокого уровня абстрагирования научно-теоретической мысли позволила утверждать целостное единство аксиологической системы русской классики и – одновременно – проблемную дифференциацию ее индивидуальных составляющих. Рассмотрение трех величайших классических романов («Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова и «Мертвые души» Гоголя) в свете онтологической поэтики привело исследователя к вполне обоснованному выводу об осуществленном в русской классической литературе «треугольнике познания, проверки и отрицания подвластного познанию мира с позиций того миропонимания, которое дается обращением к высшим сферам духовной жизни» [Черная, 2005, 50].

Столь же актуальным представляется и типологический анализ индивидуальных художественных систем крупнейших лирических поэтов (к примеру, Пушкина, Тютчева и Лермонтова). Рассмотрение ценностно-онтологических оснований лирического творчества указанных поэтов, что, собственно говоря, и является предметом данной статьи, позволит выявить общее «семиотическое поле», некую инвариантную модель русской классической поэзии, предполагающие ее восприятие и понимание в виде многосложного, но в основе своей целостного семантического комплекса.

Применительно к художественным системам русских поэтов-лириков наиболее продуктивной следует признать категорию *поэтического мира* – с центральной для нее фигурой лирического героя (субъекта) и ведущей системой инвариантных мотивов, или ценностных предпочтений автора. Если поэтический мир в традиционном понимании – это тематический комплекс и реализующие его мотивы и связи между ними, т. е. вся смысловая структура, инвариантная для текстов автора в целом, то *поэтическая онтология* – это концептуальное ядро поэтического мира, или, иначе говоря, аксиологическая система поэта, выраженная в абстрактных схемах и оппозициях, таких, к примеру, как хропотоп (структура пространства и времени) и инвариантная ситуация (ведущий «архесюжет» творчества), что в конечном счете и обуславливает систему художественных представлений поэта о мире и человеке, его поэтическую концепцию личности.

Определение индивидуальной поэтической онтологии всякий раз предусматривает опыт ее реконструкции, или «перевода» с языка конкретных «текстов» того или иного автора на язык концептуальных понятий (метаязыковых представлений). По сути, первый опыт воссоздания индивидуальной поэтической онтологии предложил М. О. Гершензон в статье «Мудрость Пушкина» (1917). В центре внимания исследователя, в соответствии с современной терминологией, оказался не «текст», а «язык», т. е. «парадигматика поэтического словаря», «лексика и грамматика поэтической личности» [Лотман, 1993, 147, 171]. Поставив своей задачей описать «имманентную философию» художника, Гершензон обнаружил основную семантическую оппозицию, «самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения»,

а именно уверенность в том, что бытие является в двух видах: как *полнота*, внутренне насыщенная и пребывающая в невозмутимом покое, и как *неполнота*, непрерывно проявляющаяся в действии *ущербность* [Гершензон, 1990, 213]. Тем самым исследователь обрисовал универсальную схему поэтической онтологии Пушкина, в общих чертах реконструировал его индивидуальную художественную мифологию. В опыте подобной реконструкции, связанной с глубинными структурами метаязыкового характера, особую роль исследователь отводил инвариантным темам и мотивам, общим категориальным понятиям (концептам) и универсальным структурно-семантическим оппозициям. Именно в русле, проложенном «пионерской» работой Гершензона, находится классическое исследование Ю. М. Лотмана «Поэтический мир Тютчева». Обоснование системно-структурного подхода к анализу индивидуальных поэтических миров (как ведущей задачи металитературоведения) находим в оригинальной статье Ю. И. Левина «Инвариантный сюжет лирики Тютчева» (1990). К указанным статьям нам еще предстоит неоднократно обращаться по ходу исследования.

ПУШКИН

В письме от 22 марта 1842 г. к В. Г. Белинскому литературный критик В. П. Боткин высказал удивительную по своей интуиции мысль об онтологической основе поэтического мира Пушкина, сводя ее к *мифу о втором пришествии*. По мнению критика, это «многозначительный миф: ему предшествует совершенное растление мира, брани и убийства, страдание и гибель. Страшный суд истребляет с лица земли *растленное* человечество – и лишь после очищения земли настает царство Духа. Так всякая истинная трагедия есть осуществление пред нами Страшного суда» [Боткин, 1984, 243–244]. Антропологический аспект данного мифа Боткин усматривал в превращении героя из разряда литературного персонажа («отчасти неопределенного, туманного и напряженного образа») в «личность человека», в присвоении героем *полной меры человечности*, всей полноты «наших сердечных симпатий». Эту идею В. Боткин иллюстрировал опытом духовных изменений, происходящих с центральными героями

пушкинского творчества – Онегиным и Алеко: «После последнего разговора его [Онегина] с Татьяной героя уже нет – это уже человек. Мне кажется, что и личность Алеко, после убийства Земфиры, становится ином – он безмолвно перерождается: с последним страшным взрывом субъективного произвола – *непосредственный* человек умирает» [Там же, 243].

Приведенное рассуждение уже напрямую предвосхищает концепцию М. О. Гершензона, пытающегося очертить «основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения», иначе говоря, «имманентную философию» поэта. Так, ведущий метасюжет пушкинского творчества, с точки зрения Гершензона, предстает как транссубъектный диалог «демона» и «ангела», за символическими фигурами которых отчетливо просматривается оппозиция универсальных архетипов: «полнота и ущерб – два вечных начала, две необоримые категории» [см.: Гершензон, 1990, 214]. Подтверждением тому могут служить стихотворения-дублеты «Демон» и «Ангел», а также такие лирические шедевры, как «Возрождение», «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), «Если жизнь тебя обманет...», «Предчувствие», «В часы забав иль праздной скуки...» и др. Отдельные проблески истинного «царства Духа» можно наблюдать в стихах условно выделяемого «Богородичного цикла» («Жил на свете рыцарь бедный...», «Мадонна», «В начале жизни школу помню я...»), в которых представлен важнейший для Пушкина проблемно-эстетический комплекс серафизма (или ангелоподобия человека), нашедшего самое полнокровное выражение в образе Татьяны Лариной [см.: Позов, 1998]. В этом же ряду следует рассматривать у Пушкина и проблему чуда, иначе – вторжения сверхъестественных сил в человеческое существование, и философию случайности, выступающую в форме христианского провиденциализма.

Однако (и в этом нельзя не видеть «негативного» аспекта намеченного еще В. П. Боткиным пушкинского мифа) преобразование человека у Пушкина разворачивается откровенно драматическим образом, а нередко становится даже предметом истинной трагедии. Поэтому-то «страстно-духовное поле» (определение С. Г. Бочарова) пушкинской поэзии включает в себя мотивы душевного страдания, угрызений совести, сердечного раскаяния и покаяния, «чаяния последнего освобождения» (Г. Федотов), что

закономерно выводит к архетипу блудного сына и житийному канону великого грешника [см.: Сурат, 1999, 133–157].

Духовный аспект пушкинской антропологии ставит перед исследователем серьезные методологические проблемы. Так, по мнению С. Г. Бочарова, «идеологизированная духовность наших дней» порождает «новое благочестивое пушкиноведение», заставляющее говорить о «нарождающемся пушкинистском фундаментализме» [Бочаров, 1994, 245]. Предупреждения такого рода, вполне актуальные для современной пушкинистики, можно было услышать и раньше. Напомним лишь одно характерное суждение В. В. Зеньковского, подвергающее сомнению всякие попытки однозначно-прямолинейного истолкования духовной личности поэта: «Пушкин не был ни безбожником... ни цельной религиозной натурой», вот почему «неверна всякая стилизация личности Пушкина» [Зеньковский, 1998, 185].

С нашей точки зрения, важнейшим аксиологическим критерием в исследовании религиозной природы пушкинского духа становится *отношение самого поэта к страданию*. Практически все пишущие о Пушкине сходятся в одном: тайна духовной жизни поэта, разгадка его религиозности – в страдании. Пушкин поистине великий страстотерпец, «тип русского святогрешного праведника» (А. Амфитеатров). «Борения сменяются падениями, – отмечает В. Н. Ильин, – истинно человеческий дуализм греха и покаяния, страсти и святости, демонизма и ангелизма делается основным содержанием земной жизни Пушкина» [Ильин, 1998, 391]. Вторит ему и другой исследователь, Вл. В. Гиппиус: «Если определить душу Пушкина, сказавшуюся в его поэзии, то ее нужно определить как душу христианскую в ее основной стихии – греха, который хочет стать святостью» [Гиппиус, 1915, 10]. Именно «страстно-духовное поле поэзии Пушкина» представляется, по С. Г. Бочарову, важнейшей и пока не решенной проблемой современного пушкиноведения [см.: Бочаров, 1994, 242].

Вообще применительно к пушкинскому творчеству можно говорить о достигнутой в нем «полноте эстетической духовности» [Позов, 1998, 86]. С нашей точки зрения, вся онтология поэтического мира Пушкина – это поистине эстетическая теодицея, которая определяется важнейшей в плане христианской духовности

категорией «преображение личности», что и обуславливает инвариантный сюжет пушкинской поэзии. Смысл этого сюжетного инварианта следует усматривать именно в «благостном примирении с жизнью через *внутреннее преобразование* (курсив наш. – О. З.) личности, прсображающее мир и дающее ощутить его божественность» [Франк, 1990, 450]. Таким образом, «онтологический порог» между двумя реальностями, а именно предметно-вещественной («тьмы низких истин») и духовно-мистической («возвышающий» душу идеал), в поэзии Пушкина предстает не как «недоступная черта», а как телеологически оправданная и свободно преодолимая для лирического героя граница двух миров, в своей смысловой перспективе уже выводящая к «внутреннему преобразению личности».

О своеобразной «эстетике преобразования» применительно к лирике Пушкина пишет В. С. Непомнящий: согласно законам этой эстетики лирический герой Пушкина, «переживая в стихотворении некую духовную коллизию... “выходит” из текста иным, чем “входил” в него» [Непомнящий, 1999, 38–39]. Данное утверждение исследователя уже напрямую памсчает в качестве актуальной перспективы изучения проблему инвариантного сюжета лирики Пушкина.

Выявленную Гершензоном «основную мысль» (или «догмат») пушкинского творчества, переведенную интуицией В. Непомнящего в динамическую плоскость сюжетного инварианта, современный исследователь С. И. Бройтман пытается представить в актуальном сюжетном разворачивании, как переход семантической (топологической) границы, иначе говоря – как инвариантную художественную ситуацию. Смысл ее исследователь усматривает в «*пересечении субъектной границы между “я” и “другим”*», причем этим «другим», по мнению Бройтмана, «может быть и реальный другой человек, и сам “я”, ставший “другим” (героем) по отношению к себе» [Бройтман, 2002, 48]. Заметим, что только в ходе такого интересубъектного «диалога», или ценностно-смысловой конвергенции (как выясняется, по Пушкину, важнейшего условия духовного развития личности), и становится возможным «внутреннее преобразование» лирического «я» поэта.

Модель такого «внутреннего преобразования» дает о себе знать в различных стихотворениях Пушкина, причем не обязательно

связанных с духовно-религиозной проблематикой. Так, например, в стихотворении «Приметы» (1829) в первых двух строфах задается, казалось бы, традиционный любовный сюжет. Но обращает на себя внимание парадоксальная концовка – третья строфа. В финальной сентенции («Мечтанью вечному в тиши / Так предаемся мы, поэты...» [Пушкин, 1977, 105]) намечается полный отход от эмпирической конкретности, в том числе и от любовного содержания темы. Мотив адресата *вы*, оберегаемый с таким трепетом в первых двух строфах (ср.: «Я ехал к вам...» и «Я ехал прочь...»), в заключительной части даже не упоминается. Его место занимает тема поэтических мечтаний (в буквальном смысле этого слова – мечтаний, свойственных всем поэтам). Меняется и сам статус лирического я: из суеверно-мечтательно-го героя любовника (типичного Дон Жуана) он превращается (оценим сам характер этой неожиданной метаморфозы!) в сокровенно-лирического поэта, остро ощущающего свою принадлежность к некоему поэтическому братству (местоименная позиция первого лица *я* меняется на множественное и собирательное *мы, поэты*). Важно также отметить, что на смену лирическому герою, объективированному в повествовательном сюжете, приходит непосредственная форма выражения лирического я, так называемого лирического субъекта. Таким образом, сюжетно-тематическое развертывание (переход к заключительной строфе) сказывается и на субъектной организации стихотворения, и на всей пушкинской концепции личности.

В другом стихотворении, «Предчувствие» (1828), поэт еще более откровенно развивает драматически-диалогическую тему. Приведем данное стихотворение целиком:

Снова тучи надо мною	Бурной жизнью утомленный,
Собралися в тишине;	Равнодушно бури жду:
Рок завистливый бедою	Может быть, еще спасенный,
Угрожает снова мне...	Снова пристань я найду...
Сохраню ль к судьбе презренье?	Но, предчувствуя разлуку,
Понесу ль навстречу ей	Неизбежный, грозный час,
Непреклонность и терпенье	Сжать твою, мой ангел, руку
Гордой юности моей?	Я спешу в последний раз.

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: *прости*,

Опечалься, взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

[Пушкин, 1977, 69].

Основной конфликт стихотворения М. Л. Гаспаров видит в следующем: «мятежные внешние силы и противостоящая им спокойная внутренняя твердость» [Гаспаров, 1997, 15]. Однако, с нашей точки зрения, не только оппозиция *внешнего и внутреннего* (внешней угрожающей опасности и внутреннего душевного мужества и спокойствия), но, может быть, еще в большей степени драматическая коллизия, разворачивающаяся *внутри* душевного мира лирического *я* (оппозиция *бурной и мятежной* юности – *тихой спасительной пристани* в зрелые годы жизни), – таков центральный конфликт пушкинского стихотворения. Поддерживается этот конфликт контрастной соогнесенностью, условно говоря, женственного начала (кроткого и безмятежного, ангелоподобного и нежного, верного раз и навсегда выбранному предмету любви) с мужской темой гордости и непреклонности, терпения и отваги, что раскрывается Пушкиным на уровне основных лексико-семантических оппозиций.

Работает на указанный конфликт и субъектная организация произведения. Первая строфа и начало второй по своей психологической установке исключительно интроцентричны и монологичны (в центре их фаталистическая ситуация – предстояние лирического субъекта, гордого одиночки, перед лицом грозной судьбы, завистливого рока), хотя слово «пристань» и указание на спасение уже мотивируют ввод иной, принципиально важной темы: неизбежному, грозному часу беды в символическом сюжете пушкинского стихотворения будет противопоставлено чудо спасения и воскресения души, утомленной бурной жизнью. Введение в конце второй и начале третьей строфы нового, женского персонажа и обозначение его как «ангела» (сначала в метонимической функции «мой ангел», позднее – в качестве самостоятельной метафоры-символа «ангел кроткий, безмятежный») представляется далеко не случайным. Пушкинский текст в своей

метафизической глубине моделирует символическую ситуацию встречи (и, что особенно показательно, диалога) демона с ангелом – этот, можно сказать, архетипический для всего творчества поэта метасюжет.

Знаком демонического в пушкинском тексте выступают прежде всего «презрение» лирического субъекта к судьбе, характеристика его юности как «гордой», а также сопровождающие его жизненный путь мотивы движения и сопротивления внешней опасности – по контрасту с воплощенными в женском персонаже ценностными мотивами совершенства, внутреннего покоя и неподвижности. В пушкинском понимании демон – всегда проявление неполноты и ущербности, в противоположность ангелу – символу полноты и совершенства. В этой связи показательно статическое изображение женского персонажа, этого, по словам М. Л. Гаспарова, «весьма расплывчатого ангела»: его нежный взор подается крупным планом, как в замедленной съемке, на фоне полной неподвижности и неизменности эмоционального состояния самого ангелоподобного существа. Кротость, безмятежность, тихая печаль, философия смирения и прощения (тихо молвленное героиней «прости» актуализирует не только значение прощания, но и важнейшую в христианском смысле символику *прощения*) – вот отличительные черты этого «весьма расплывчатого ангела», играющего в анализируемом стихотворении одну из ведущих диалогических ролей.

Не случайно внутреннюю драму лирического субъекта, проникнутую духом античного фатализма, Пушкин пытается уравновесить неким обращением к «другому» (кроткому и безмятежному ангелу, с нежно опущенным взором) и ответной реакцией тихой, всепрощающей христианской печали. В этом плане только и можно объяснить парадоксальную фразу «И твое воспоминанье / Заменит душе моей...», кстати, найденную поэтом далеко не сразу (первоначальный вариант «О тебе воспоминанье» [Пушкин, 1994, 666] еще лишен необходимой многозначности), как одновременно и *твое воспоминание обо мне*, и *мое воспоминание о тебе*, что окончательно размыкает ситуацию одиночества «гордой юности», заменяя ее присущей зрелому возрасту конвергенцией сознаний.

Установленная нами ценностная оппозиция *демон – ангел* получает дополнительное объяснение в автобиографическом

контексте. Вспомним, что гордая юность лирического героя явно проецируется на период пребывания самого Пушкина в южной ссылке и михайловском заточении. Именно на южный период приходится пик демонических настроений поэта, сказавшихся в так называемом «демоническом» цикле стихотворений («Демон», «Бывало, в сладком ослепленье...», «Свободы сеятель пустынный...»). Характерен эпиграф, вынесенный Пушкиным на титул первой книги стихов 1826 г.: «Aetas prima canat Veneres, extrema tumultus» (в переводе с латинского: «Ранний возраст поет любовь, поздний – боевое смятение»). Интересно, что буквально через два-три года (о чем свидетельствует анализируемое стихотворение) отношение Пушкина к раннему и позднему возрастам человеческой жизни кардинально меняется: в 1828 г. боевым смятением отмечен возраст гордой и непреклонной юности, тогда как наступающая зрелость воспринимается уже под знаком более мудрой и взвешенной философской позиции, не мыслимой вне ценностной категории христианской памяти. Заявленная в финале стихотворения эквивалентность (или, иначе, взаимозаменяемость) мотивов воспоминания и прощения, с одной стороны, и «силы, гордости, упования и отваги юных дней» – с другой, не оборачивается полным тождеством, сглаживанием или подменой раннего и позднего возрастов. Их принципиальные (в перспективе духовного развития самой личности) различия остаются, но ценностное уравнивание оказывается возможным в каком-то высшем смысле – на уровне идеальных сущностей, очищенных от жизненной эмпирики первофеноменов.

Таким образом, отмеченная нами тема духовного развития личности, перехода от поры бурной и мятежной юности к мудрой и сосредоточенной на душевном спокойствии зрелости, актуализирует у Пушкина ценностно-культурологическую оппозицию *античное – христианское*, которая становится существенным компонентом мироощущения лирического автора, определяющей ценностно-смысловой парадигмой его поэзии конца 1820-х – 1830-х гг. («В начале жизни школу помню я...», стихи каменно-островского цикла).

В самом чистом и наглядном виде модель духовного возрождения личности предстает в стихотворении «К ***» («Я помню чудное мгновенье...»). Предельная обобщенность образа адресата,

возведение сго к некоему божественному идеалу («Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты»; «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь») позволяют прочитать это стихотворение не просто как любовный мадригал, но в контексте духовно-философской лирики и как посвящение Мадонне или Музе поэта, и как притчевую историю о духовном преображении человека под влиянием вековечного поэтического идеала. Ближайшим контекстом для «Я помню чудное мгновенье...» выступают следующие стихотворения: «Поэт» – с присущей ему идеей преобразования человеческой души в акте художественного творчества, и «Возрождение» («Художник-варвар кистью сонной...») – с символической темой духовного возрождения личности, возвращения к истокам, «виденьям первоначальных, чистых дней». В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» слово «первоначальный» не упоминается, но его смысл остается в духовно-философском подтексте, поддерживаясь семантикой таких слов, как *пробуждение* и *воскресение* (ср.: «Душе настало пробужденье», «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь...»). «Горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставлена у Пушкина «вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения – смерти – воскресения» [Гиршман, 1999, 156]. Как сказано в евангельской притче о блудном сыне (устами отца), «ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [Лк., 15, 24]. Именно идея циклического развития духовной жизни, спонтанного преобразования человеческой души в противоположность фаталистической идее предопределения – вот что так привлекло поэта в евангельской притче. Именно на этом онтологическом базисе Пушкин выстраивает свое понимание духовной свободы личности, данное «по воле Бога самого самостоянье человека» [Пушкин, 1977, 425]. Кроме того, особую роль в концепции гармонического бытия для Пушкина играет идея духовной целостности и полноты. «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» – проявления именно той нераздельной цельности бытия, того духа «целомудрия», который закономерно венчает, по Пушкину, «возлет» человеческого сердца «во области заочны», если судить по стихотворному переложению молитвы Ефрема Сирина.

ТЮТЧЕВ

Онтология поэтического мира Тютчева, инвариантная ситуация его творчества яснее проступают в сравнении с пушкинской картиной мира и присущей именно Пушкину философией человека.

В исследованиях поэтического мира Тютчева уже давно установилась традиция, предпочитающая акцентировку бытийной (натурфилософской, космологической и т. п.) проблематики в противовес проблематике собственно антропологической. Однако известная работа В. В. Кожина об «образе мыслителя» в лирике Тютчева [Кожин, 1982], а также специальные статьи [Бухштаб, 1970; Левин, 1990; Лотман, 1993], посвященные онтологии тютчевской поэзии, заставляют существенным образом пересмотреть традиционную парадигму исследования.

Самое глубокое проникновение в онтологию поэтического мира Тютчева, с нашей точки зрения, демонстрирует Ю. И. Левин. Он не просто констатирует в тютчевской поэзии наличие ведущих структурно-семантических оппозиций или эмоционально-эстетических комплексов типа *бытие – небытие* (Ю. М. Лотман) или *блаженный – мертвый – бурный* «миры» (Б. Я. Бухштаб), но и устанавливает ситуационную динамику их развертывания в конкретных текстах поэта, прочерчивая тем самым инвариантный сюжет его творчества. В самом общем виде данный инвариант, или «архесюжет», может быть сведен к следующему: в поэтической онтологии Тютчева как бы сосуществуют два мира – земной и трансцендентный, и соответственно два состояния лирического субъекта – состояние земной тщеты и состояние блаженства или благодати; между этими онтологическими мирами и субъектными состояниями обнаруживаются и взаимные переходы – прежде всего путь «вознесения» и прямо противоположный ему процесс «нисхождения». Таким образом, процесс «преображения» тварного состояния субъекта, нередко идущий с использованием мистических мотивов сна и очарования, и последующее за ним отпадение рефлектирующего героя от благодати как раз и составляют инвариантную ситуацию тютчевской поэзии. Фундаментальной основой поэтического мира Тютчева выступает в таком случае проблема *спасения*, находящая свое подтверждение

в аксиологической системе христианского мирозерцания [Левин, 1990, 144].

Однако сложность и известная проблематичность интерпретации описанного выше сюжетного инварианта лирики Тютчева в свете христианской системы ценностей обуславливаются, с нашей точки зрения, двумя важнейшими факторами: во-первых, близостью данного сюжетного инварианта к другим религиозно-мифологическим системам (например, буддизму или античной мифологии) и, во-вторых, существенной эволюцией поэтического мира Тютчева. Обозначенные факторы, будучи взаимосвязаны, не могут рассматриваться в отрыве друг от друга. Но, пожалуй, целесообразнее начать интерпретацию поэтического мира Тютчева с рассмотрения именно второго фактора.

Считаясь вполне обоснованно «поэтом системы», философским лириком, сводящим свое поэтическое мирозерцание в некую законченную целостность, Тютчев в то же время предстает ярко выраженным «поэтом пути», серьезно эволюционирующим лириком. С особенной остротой проблему эволюции тютчевской поэзии поставил Б. М. Козырев в адресованных К. В. Пигареву «Письмах о Тютчеве». В общих чертах смысл этой эволюции исследователь выразил следующей формулой: от языческого натурализма, или мистического материализма, с его пантеистической религиозностью, политеизмом и ярко выраженным антихристианством, – к кратковременному увлечению атеистическим экзистенциализмом и затем, уже до конца жизни, следованию христианско-платоническим мифам о любви и душе, осложняемым, между прочим, отдельными нигилистическими рефлексам [см.: Козырев, 1988, 73–112]. Данная формула, на наш взгляд, вполне согласуется как с важнейшим вектором развития всей русской литературы классического периода (от чистой художественности в духе античности – к откровенным и напряженным духовно-религиозным исканиям), так и с персональным духовно-психологическим опытом самого поэта. В этом плане особенно важно отметить, что эволюция поэтического мира Тютчева, ощутимо сказавшаяся на рубеже 1840–1850-х гг., симптоматично совпала с началом блаженно-мучительной любви поэта к Е. А. Денисьевой.

Однако, говоря об эволюции поэтической философии (или художественной идеологии) Тютчева, следует помнить, что константы

его поэтического мира, а именно инвариантная ситуация творчества, описанная в общем виде Ю. И. Левиным, не претерпевают со временем каких-либо значительных изменений. Онтология поэтического мира – это своего рода «смысловая матрица» [Исупов, 1983, 29], выступающая по отношению к конкретным текстам поэта как некая инвариантная модель текстопорождения. При этом она, конечно же, не сводима к какой-либо идеологической системе, или «поэтическому катехизису» (будь то учение философов милетской школы или платонический гнозис), поскольку все рационально-логические представления, напрямую контролируемые сознанием, относятся лишь к поверхностному уровню поэтического мира, в то время как «основные догматы», определяющие «имманентную философию» художника [см.: Гершензон, 1990, 212], или его поэтическую онтологию, залегают значительно глубже и принадлежат семиотике культуры и исторической психологии [Лотман, 1993, 153]. Применительно к онтологии поэтического мира следует говорить об особой «матрице души» поэта, которую составляет свойственная только данному автору «специфическая интуиция», «общая примитивно-биологически-интуитивная установка сознания на бытие» [Лосев, 1991, 90].

Прекрасно понимая это, Б. М. Козырев гениально обнаружил истоки поэтической натурфилософии тютчевской лирики 1830-х гг. Отмечая духовно-психологическую предрасположенность Тютчева-мыслителя (на первом этапе его творчества) к учению Фалеса и Анаксимандра, равно как и его принципиальное антигераклитовство (особенно выразительное на фоне «воспроизведения огненной Гераклитовой традиции» в поэзии Пушкина), исследователь объяснял это таким образом: «Внутреннее родство душевных конституций и порождаемые ими аналогии в образах подсознательного мышления не считаются ни с различием культурных уровней, ни с историческими и географическими расстояниями» [Козырев, 1988, 108].

В контексте наших размышлений об онтологических, духовно-религиозных основах поэтического мира Тютчева особенно важно заметить, что инвариантная схема тютчевского метасюжета изначально (пусть, может быть, и в имплицитном виде) содержит существеннейшие моменты *христианской антропологии*. Это ощутимо проявляется уже в самом раннем стихотворении

Тютчева «Проблеск» (1825), которым К. В. Пигарев открывает 1-й том истинно художественных созданий поэта в серии «Литературные памятники» (ср.: «Ты скажешь: ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!»; «Как верим верою живую...»; «И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем» [Тютчев, 1965, 9–10]). Примечательно также, что само фиксирование в сюжете «Проблеска» именно неудачной попытки «преображения» личности свидетельствует о принципиальной *тщетности* человеческих усилий (самый яркий пример тому в лирике 30-х гг. – символично-аллегорическое стихотворение «Фонтан», доводящее идею «Проблеска» до пластически выраженной эмблематичности; в поздней лирике ему соответствует стихотворение «Е. Н. Анненковой»). Концепт «тщета», согласно словарю В. Даля включающий систему таких значений, как «суетность, суета сует, все мирское, земное, плотское, временное, бренное, прахное, преходящее», в противоположность «вечному, духовному» [Даль, 1991, 446], точнее всего выражает «тварное» состояние лирического субъекта на исходной черте рассматриваемого инвариантного сюжета. Но в структуре поэтического мира Тютчева ощущению земной «тщеты» как именно безблагодатной сферы, даже при условии героических претензий субъективного идеализма (ср. стихотворение «Безумие»), противостоит иной эмоционально-эстетический полюс – состояние блаженства или благодати.

В чистом виде инвариантную модель тютчевского метасюжета разыгрывает одно из ранних стихотворений поэта – «С поляны коршун поднялся...», семантическая структура которого строится на идейно-образном контрапункте высоко взвившегося к небу коршуна и самого лирического субъекта, рефлектирующего по поводу земной тщеты: «А я здесь в поте и в пыли, / Я, царь земли, прирос к земле!...» [Тютчев, 1965, 77]. Духовно-религиозная подкладка отмеченного противопоставления уводит к антиномичной структуре державинской оды «Бог»: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю – / Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!» [Державин, 2002, 58]. Однако в сюжете тютчевского стихотворения отмеченная антиномия духовно-религиозной природы человека (венца творения) пока еще драпируется в одежды античной натурфилософии или пантеистического учения Нового

времени (ср.: «Природа-мать ему дала / Два мощных, два живых крыла...» [Тютчев, 1965, 77]).

Действительно, следует отметить, что фиксируемые нами «проблески» христианского мироощущения в лирике Тютчева заграничного периода (1830-е г.) еще достаточно редки и потому теряются «в общем хоре» нигилистических признаний буддийского толка (ср.: «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!») или откровенно пантеистических заявлений («Нет, моего к тебе пристрастья / Я скрыть не в силах, мать-Земля!», «День, земнородных оживленье... / Друг человеков и богов!» и т. д.). Но даже в ориентированных прежде всего на модель пантеистической натурфилософии стихах поэта 30-х гг. («Лебедь», «Странник», «Цицерон») «блаженное» состояние лирического субъекта, причастного хотя бы на миг «жизни божеско-всемирной», связывается у Тютчева с восприятием некоей «благодати», понимаемой отнюдь не только в значении «обилие, избыток, довольство», но и в смысле «наитие свыше», «помощь, ниспосланная свыше, к исполнению воли Божьей» [Даль, 1989, 92]. Тютчев кардинально пересматривает привычную для поэтической традиции XVIII – начала XIX в. семантику «блаженства», не ограничивая ее лишь одним устойчивым значением «покой на лоне природы» [Орлов, 1983, 14].

Может быть, самым ярким примером воздействия христианской концепции благодати на раннюю лирику поэта, выдержанную в основном в антихристианском духе (противоречие это чувствовал и Б. М. Козырев, пытаясь дать ему свое объяснение), служит стихотворение «Над виноградными холмами...» (начало 1830-х гг.):

Над виноградными холмами	Там, в горнем неземном жилище,
Плывут златые облака.	Где смертной жизни места нет,
Внизу зелеными волнами	И легче и пустынно-чище
Шумит померкшая река.	Струя воздушная течет.
Взор постепенно из долины,	Туда взлетая, звук не имеет,
Подъемлясь, всходит к высотам	Лишь жизнь природы там слышна
И видит на краю вершины	И нечто праздничное встает,
Круглообразный светлый храм.	Как дней воскресных тишина.

[Тютчев, 1965, 67].

Первая строфа, открывающаяся экспозиционной картиной, задает своеобразную игру точек зрения («над...», «внизу...»),

обнаруживая и сам механизм восхождения человеческого взгляда (ср.: «Взор постепенно из долины, / Подъемлясь, всходит к высотам»). Взгляд наблюдателя, отрываясь от земли (виноградных холмов, померкшей реки и долины), постепенно восходит к сакральному топосу – светлому храму на краю вершины.

Вторая строфа открывается указательным местоимением «там». В горнем, неземном жилище, оказывается, нет места «смертной жизни». Приведенное обозначение может рассматриваться как метонимия человеческой жизни, человеческого рода вообще (значение это поддерживается и эпитетом с ярко выраженной религиозной коннотацией «пустынно-чище» применительно к воздушной струе, и фразой «лишь жизнь природы там слышна»). Для доказательства данного тезиса приведем параллель из другого стихотворения поэта, «Кончен пир, умолкли хоры...»: «Как над этим дольным чадом, / В горнем выпренном пределе / Звезды *чистые* горели, / Отвечая *смертным* взглядам / Непорочными лучами...» [Тютчев, 1965, 122; курсив в цитате наш. – О. З.]. Чистота и непорочность, по Тютчеву, – удел вечных звезд или храмовой жизни, одинаково противопоставленных смертной человеческой доле. Но храмовое пространство у поэта – не просто вместилище природной жизни, оно еще и жилище Бога. Только так можно объяснить используемое им в финале религиозно-культуровое сравнение, упоминание величайшего христианского праздника Воскресения.

Отметим типологическое сходство описания храма у Тютчева и картины церкви в эпилоге поэмы Лермонтова «Демон»: «Но церковь на крутой вершине, / Где взяты кости их землей, / Хранима властью святой, / Видна меж туч еще поныне. <...> Но над семьей могильных плит / Давно никто уж не грустит. / Скала угрюмого Казбека / Добычу жадно сторожит, / И вечный ропот человека / Их вечный мир не возмутит» [Лермонтов, 1989, т. 2, 466, 468]. Противопоставление человеческого и природного у Лермонтова, так же как и у Тютчева, призвано подчеркнуть идею вечной космической гармонии. Вечный ропот человека (можно вспомнить и еще один вариант этой темы – «страстное, грешное, бунтующее сердце» Базарова), врываясь диссонансом в общий космический строй, призван лишь утвердить читателя в мысли «о вечном примирении и о жизни бесконечной».

На рубеже 1850-х гг. Тютчев прощается с мистическим материализмом античной натурфилософии. Ведущим направлением его поэзии становится платоновский идеализм, а основными категориями – душа и самосознание личности. Природные божества заменяются теперь «стихиями» и «демонами», а роковые страсти трактуются как «обморок духовный» (стихотворение «Не знаю я, коснется ль благодать...»). Понимая христианство в непосредственной связи с осознанием греховности, Тютчев, по мнению Б. М. Козырева, «пытается стать христианином» [Козырев, 1988, 93]. Но именно пытается.

Особую выразительность идея духовного томления человека, его молитвенного состояния, религиозная концепция *восхождения-нисхождения* получает в стихотворении «Пошли, Господь, Свою отраду...» (1850) – причем не только в образно-семантической структуре произведения, но и в самой его стиховой форме. На ритмический строй первой строфы (ср.: «Пошли, Господь, Свою отраду / Тому, кто в летний жар и зной / Как бедный нищий мимо саду / Бредет по жаркой мостовой...» [Тютчев, 1965, 123]) обратил внимание еще П. М. Бицилли: «В первом стихе *все* слова – естественные стопы ямба. В третьей *все* слова (не считая “как”, которое совершенно естественно выносится за такт) – *хорей*. “Возлетающий” ямб переходит под влиянием смысла слов в свою противоположность, “понижающий” хорей, что замечательно соответствует образу бедного, понуро шагающего, путника. Как это усмотреть, если отвлечься от “содержания” тютчевского стихотворения?» [Бицилли, 1996, 377]. К пронизательным суждениям П. Бицилли по семантической интерпретации стихотворного ритма можно добавить еще одно наблюдение: в четвертой строке первой строфы впервые проявившийся ритмический курсив (трехударный стих с пиррихией на третьей стопе) задает идею тщетности человеческих усилий. В последующих строфах выделяющиеся своей трех- и двухударностью строки (особенно пеонические или с пиррихией на первой стопе: «На недоступную прохладу», «Не для него гостеприимной», «Не для него, как облак дымный») подчеркивают недостижимость мечты, недоступность для земной человеческой природы содержащегося в молитве желания.

В плане лирической сюжетики особенно важно обратить внимание на обилие синтаксических конструкций с *не*: *недоступная*

прохлада, дважды повторенное *не для него, не освежит*. Ими выражается значение недоступности, запретности, тщетности земных усилий человека (ср. также «*напрасно* взор его манит»). Центральная в сюжетном отношении семантическая оппозиция *лирический герой (путник) – сад* обнаруживает под собой мифологическое, духовно-религиозное обоснование: с одной стороны, христианский грешник, отверженный от благодати, а с другой – недоступная прохлада райского сада. Отмеченная нами в предыдущем стихотворении оппозиция *земного – небесного* дает о себе знать и в символике данного текста. Четко обрисованная и поддержанная композиционным приемом контраста эта образно-семантическая оппозиция углубляется у Тютчева за счет излюбленной им мифологической парадигмы *огонь – вода*. Не случайно Б. М. Козырев определял Тютчева как последовательного приверженца Фалеса и принципиального антигераклитианца [см.: Козырев, 1988, 98]. Текст анализируемого стихотворения со всей убедительностью подтверждает, что теме земных страданий, идее нисхождения в земную юдоль, тщетности сугубо человеческих усилий у поэта сопутствует стихия огня (*летний жар и зной, жаркая мостовая*), тогда как мечта о покое и гармонии, идея преобразующей силы христианской молитвы, уводящая к символической картине райского сада, ассоциируется исключительно с образами водной стихии: *тень (сень) деревьев; прохлада луговин; фонтан, как облак дымный; лазурный грот, как из тумана; пыль росистая фонтана*.

Особенно выразителен корпус «молитвенной» лирики поэта середины – второй половины 1850-х гг. (стихотворения «Так, в жизни есть мгновения...», «В часы, когда бывает...», «Успокоение»). В редкие мгновения «земного самозабвения» лирический герой Тютчева оказывается способен обрести состояние внутренней гармонии, преодолев – хотя бы на время – принципиальную раздвоенность человеческой природы. В тютчевских «молитвах» И. Ю. Подгаецкая отмечает «выведение внутреннего состояния из природного мира», что дает основание трактовать обретение благодати «как переход из природного пейзажа в картину духовного просветления» [Подгаецкая, 1974, 232]. На самом деле и природный пейзаж, и картина духовного просветления подаются у Тютчева как равнозначные проявления единой «двубытийной»

сущности, в равной мере поставленные в причинную зависимость от ценностного мотива самозабвения:

Вдруг солнца луч приветный	Уроков и советов
Войдет украдкой к нам	Они нам не несут,
И брызнет огнецветной	И от судьбы наветов
Струю по стенам;	Они нас не спасут.
И с тверди благосклонной,	Но силу их мы чуем,
С лазуревых высот	Их слышим благодать,
Вдруг воздух благовонный	И меньше мы тоскуем,
В окно на нас пахнет...	И легче нам дышать...

[Тютчев, 1965, 172–173].

Благодать самозабвения приобретает магическую власть над лирическим героем: требуя от него полной очарованности, она растворяет человеческое самосознание в «великой волне» набегающего успокоения. И действительно, достигаемое преобразование личности у Тютчева не предусматривает никакого волевого усилия со стороны его лирического героя, а ставится лишь исключительно в зависимость от мистической «сообщительности» мира души с природным универсумом: «И слезы брызнули из глаз – / И видим мы сквозь слез, / Как все, волнуясь и клубясь, / Быстрее понеслось... // Душа впадает в забытье, / И чувствует она, / Что вот уносит и ее / Всесильная волна» [Тютчев, 1965, 175–176]. Все это лишний раз подтверждает, что в поэтическом мире Тютчева «благодать, как и рок, стоит над человеком» [Пицкель, 1986, 97], благодать не «задействует» человека – оттого она и Божья.

Проблема «преобразования», или «спасения», составляющая инвариантный сюжет тютчевской поэзии, удивительным образом смыкается с инвариантной ситуацией в лирике Пушкина, смысл которой мы усматривали в «благостном примирении с жизнью через *внутреннее преобразование* (курсив наш. – О. З.) личности, преобразующее мир и дающее ощутить его божественность» [Франк, 1990, 450]. Но если в инвариантном сюжете Пушкина актуализируется прежде всего субъектная граница (грань между «я» и «другим», по С. Бройтману, или между «натуральным я» и «идеальным я», согласно В. Непомнящему), то у Тютчева акцент делается именно на драматическом статусе самого «двойного бытия», на проблеме *онтологической границы* «двух миров».

Поэзию Тютчева, говоря его же словами, можно вполне обоснованно признать «жилищей двух миров».

В плане намечаемого нами типологического схождения с Пушкиным важно отметить принципиальное значение для поэтического мира Тютчева темы *человеческих страстей*. Как известно, для Пушкина в понимании «страстного» начала важнее всего его преобразовательный потенциал, воспринимаемый как основа и возможность грядущего возрождения личности. Об этом точно сказал Вл. В. Гиппиус: «Глубина его [Пушкина] человеческой греховности была в чувственности и, поскольку эта чувственность была чувственностью страдающей, – она была страстностью христианского богоощущения» [Гиппиус, 1915, 10]. Тютчев здесь, казалось бы, ближе к Боратынскому, с его откровенным античным фатализмом. Не случайно Тютчев акцентирует внимание именно на трагической сущности страстей, их убийственной и «буйной слепоте» (стихотворения «О, как убийственно мы любим...», «Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «Близнецы», «Она сидела на полу...», «Две силы есть – две роковые силы...»). Фаталистическая природа страсти явно перевешивает у Тютчева – в противоположность пушкинской концепции христианского провиденциализма.

Показательно, что в поэтическом мире Тютчева страсти придан исключительно сверхличный, космический характер. Страсть, как и благодать, стоит *над* человеком. По сути, она является субститутом Рока. Так, отделенные поначалу четкой границей, а в онтологическом отношении – «недоступной чертой», тютчевские миры – «блаженный» и «роковой» (стихотворение «Из края в край, из града в град...») – парадоксальным образом сопрягаются, особенно показательно в «Последней любви» (ср.: «Ты и блаженство и безнадежность»). Также симптоматично, что любовная лирика Тютчева совершенно исключает мотив ревности. Единственное употребление этого слова «Я на тебя гляжу с досадою ревнивой» (из стихотворения «О, не тревожь меня укором справедливой!») актуализирует непривычную систему значений, а именно: «зависть, досада на больший успех другого» [Даль, 1991, 88].

Однако концепция страсти у Тютчева претерпевает известную эволюцию. Так, на рубеже 1840–1850-х гг. «центр тяжести» в лирике поэта уже непоправимо смещается из универсума блаженной

природы в мир христиански страдающей души. В поздней лирике Тютчева изнемогающей полноте чувств, «избытку упоенья», ранее столь привлекательным, начинает отдаваться предпочтение именно «улыбке умиления измученной души» (стихотворение «Сияет солнце, воды блещут...»). Из «друга человеков и богов» день превращается в силу, несущую человеку только страдания и испытания, тогда как ночь, ранее лишь устрашающая человека, призвана теперь исцелять его от «дневных ран» (стихотворение «Не рассуждай, не хлопочи!...»). В контексте «денисьевского цикла» получает оформление уже иная, поистине христианская, концепция страсти, предполагающая признание искупительной силы страдания и смиренного преклонения перед подвигом стяжания мученического венца (стихотворения «Пошли, Господь, Свою отраду...», «Не раз ты слышала признание...», «О вещая душа моя!», «При посылке Нового Завета», «Когда на то нет Божьего согласия...», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»). Поздние элегии Тютчева (особенно после смерти Е. А. Денисьевой) отмечены высоким строем христианского спиритуализма.

ЛЕРМОНТОВ

Основу индивидуальной художественной мифологии другого поэта, Лермонтова, составляет инвариантная ситуация – *возрождение демона через любовь*. Подобный сюжетный инвариант, выступающий типичной моделью текстопорождения, диалогичен по своей природе, обнаруживая субъектную и онтологическую границу между двумя мирами – божественным и демоническим. Вот что отмечает по этому поводу С. Н. Бройтман: «Автор у Лермонтова выступает в роли *отвечающего и завоевывающего* возможность стать “другим”. <...> У Лермонтова же диалог возникает между *двумя мирами*, ценностно-иерархически-несоизмеримыми и трансцендентными друг для друга: их общей мерой (точнее, создающей их соизмеримость безмерностью) может стать только трансцендирующий личность творческий акт» [Бройтман, 1997, 150].

В связи с этим проясняется и особый характер катарсичности лирики Лермонтова: катарсис (или то, что выступает его адекватом) – это феноменальная способность лирического «я» поэта

(или его лирического героя) преодолеть собственную демоническую природу, утопическая (в плане именно лирической модальности) реализация уникальной возможности стать «другим», достигаемая и поддерживаемая в каждый данный «момент лирической концентрации» за счет неимоверно творческой активности «лермонтовского человека».

Но в связи с описанной выше инвариантной ситуацией встает вопрос о сопутствующих ей и обуславливающих ее ценностных факторах и мотивных комплексах. В поэзии Лермонтова наше внимание останавливает один, достаточно частотный мотив, обнаруживающий многообразие «валентных» связей и претендующий на особый онтологический статус. Речь идет о *звук*е, как правило, чудесной, трансцендентной природы, атрибуте божественной гармонии, именно в силу этого и являющемся неперенным условием «трансцендирующего личность творческого акта».

Характерный пример из ранней лирики поэта – стихотворение «Звуки»: «Что за звуки! Неподвижен, внемлю / Сладким звукам я, / Забываю вечность, небо, землю, / Самого себя. / Всемогуций! что за звуки! жадно / Сердце ловит их, / Как в пустыне путник безотрадной / Каплю вод живых! / И в душе опять они рождают / Сны веселых лет / И в одежду жизни одевают / Все, чего уж нет. / Принимают образ эти звуки, / Образ, милый мне. / Мнится, слышу плач разлуки, / И душа в огне. / И опять безумно утешаюсь / Ядом прежних дней, / И опять я в мыслях полагаюсь / На слова людей» [Лермонтов, 1989, т. 1, 164]. По сути, здесь уже проявлена вся лермонтовская метафизика звука, включающая в себя следующие наиболее важные моменты:

- 1) позитивная оценка звуков, признание их благотворной силы, целебности (звуки *сладкие, живительные*);
- 2) особое воздействие звуков, вызывающее временное оцепенение героя («неподвижен, внемлю...»);
- 3) связь с мотивом забвения и самозабвения («забываю вечность, небо, землю, самого себя»);
- 4) прямое воздействие звуков на душу и сердце («жадно сердце ловит их»);
- 5) связь с мотивом воспоминания, припоминания, тайного знания;
- 6) визуализация звуков (в воображении поэта звуки вызывают образную картину, иначе говоря – «принимают образ»);

7) стимулирование акта воображения, воскрешающего драматические картины прошлого;

8) сакрализация звуков, их неисповедимость и невыразимость, что подчеркивается обращением к Творцу («Всемогущий! что за звуки!»).

Попутно заметим о происхождении звуков: это или небесные звуки (звуки рая, святые звуки, песня ангела, речи Бога), или земные, но чудные звуки (голос возлюбленной, слово поэта, молитва, песня матери). В обоих случаях они подвержены сакрализации, что обнаруживает их трансцендентную, метафизическую природу. Важнейший аспект их восприятия – визуализация и влияние на душу воспринимающего субъекта.

В другом стихотворении, «Черкешенка» (1829), идеальный женский образ вызывает в памяти лирического героя райские звуки, и тем самым впервые у Лермонтова намечается противопоставление демона и ангела, обнаруживается мотив возрождения демона (духа раскаяния) через любовь: «Но там, где Терек протекает, / Черкешенку я увидал, / Взор девы сердце приковал, – / И мысль невольно улетает / Бродить средь милых дальних скал... // Так дух раскаяния, звуки / Прослышав райские, летит / Узреть еще небесный вид; / Так стон любви, страстей и муки / До гроба в памяти звучит» [Там же, 86]. Примечательна природа самой метаморфозы: звуки, как оказывается, ближе душе лирического героя, чем зрительный образ. Это расстановка акцентов – чисто лермонтовская! – на самой исходной черте его лирики уже задает перспективу дальнейшего развития инвариантной ситуации.

Неожиданно-парадоксальное решение оппозиция *визуального (взор) – акустического (речи)* приобретает в позднем стихотворении «А. Г. Хомутовой», посвященном судьбе слепого поэта И. Козлова: «Он вас не зрел, но ваши речи, / Как отголосок юных дней, / При первом звуке новой встречи / Его встревожили сильнее. / Тогда признательную руку / В ответ на ваш приветный взор, / Навстречу радостному звуку / Он в упоении простер» [Лермонтов, 1989, т. 2, 25–26]. Мотив слепоты в данном случае призван подчеркнуть силу душевного прозрения: благодаря ему повышается статус звукового «образа», устанавливается приоритет акустического мотива над визуальным.

Необыкновенная и необъяснимая власть звука над душой (сердцем) лирического героя Лермонтова особенно подчеркнута в стихотворении «К Д.» (1831): «Есть слова – объяснить не могу я, / Отчего у них власть надо мной; / Их услышав, опять оживу я, / Но от них не воскреснет другой» [Лермонтов, 1989, т. 1, 229]. Прямое указание на сакральную природу звуков и их превращение в пространственных образах и характеристиках находим в стихотворении «К*» (1832): «Есть звуки – значение ничтожно / И презрено гордой толпой, / Но их позабыть невозможно: / Как жизнь, они слиты с душой; / Как в гробе, зарыто бывшее / На дне этих звуков святых; / И в мире поймут их лишь двое, / И двое лишь вздрогнут от них!» [Там же, 263].

Звуки эти не от мира сего. Природа их, как правило, сакральна. Это «живых речей струя» самого Бога, песня ангела или «звуки небес», которые душе человека никогда не заменят «скучные песни земли». Показателен молитвенный репертуар поэта. Лермонтову ведомо экстатическое действие, состояние блаженного самозабвения, вызванное к жизни «чудной молитвой»: «Есть сила благодатная / В созвучье слов живых, / И дышит непонятная, / Святая прелесть в них. // С души как бремя скатится, / Сомненье далеко – / И верится, и плачется, / И так легко, легко...» [Там же, т. 2, 35]. Не случайно возвратные формы глаголов («и верится, и плачется») указывают на процесс высвобождения лирического я от болезненной рефлексии (бремени сомнений), а ощущение катарсиса, или легкости души, сопрягается с верой и очистительной силой слез.

Однако метафизическая природа звуков, приобретающих над лермонтовским человеком поистине магическую власть, не исключает и демонического начала, о чем свидетельствует, к примеру, стихотворение «Тамара»: «И слышался голос Тамары: / Он весь был желанье и страсть, / В нем были всеисильные чары, / Была непонятная власть. // На голос невидимой пери / Шел воин, купец и пастух... <...> И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал» [Там же, 79, 80].

Природа подобных речей зачастую амбивалентна. Так, в стихотворении «Есть речи – значение...» разыгрывается показательный акт коммуникации, в котором лермонтовский человек потому

только и откликается на звуки «темного» или даже «ничтожного» содержания, что вкладывает в них свое, сугубо человеческое значение: «Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно. // Как полны их звуки / Безумством желанья! / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья. // Не встретит ответа / Среди шума мирского / Из пламя и света / Рожденное слово; // Но в храме, средь боя / И где я ни буду, / Услышав, сго я / Узнаю повсюду. // Не кончив молитвы, / На звук тот отвечу, / И брошусь из битвы / Ему я навстречу» [Там же, 43]. Обращает на себя внимание последовательно проведенная в тексте градация звучащей речи: *речи – слово – звук*. Звучащая сторона речи указывает одновременно и на ее асемантизм («заумное» значение), и на ее символическую многозначность. Как признается сам поэт, природа слова двойственна, она рождена «из пламя и света». А «пламя» и «свет» в данном контексте – понятия далеко не синонимичные: если «пламя» – горнило сомнений и демонических страстей, через которые суждено пройти поэту, прежде чем обрести истину, то «свет» – энергия духовного просветления, открывающаяся в конечной перспективе божественная чистота и «святая прелесть». Но вместе с тем именно осуществляемый акт коммуникации позволяет душе «лермонтовского человека» хотя бы на время приобщиться к благодатной силе небесных звуков, тем самым презрев и битву людей и мирскую молитву. Все это подчеркивает решимость лирического героя стать «другим», его ответную активность, выступающую основой «трансцендирующей личность творческого акта».

Своего рода итог духовного состояния поэта – постижение счастья на земле и узрение Бога в небесах – запечатлевает стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837). Важно отметить, что самому процессу преобразования «лермонтовского человека» предшествует целая серия образов природной гармонии, выстроенных по принципу некоей градации: визуальные образы желтеющей нивы, свежего леса, малиновой сливы и серебристого ландыша сменяются ярко выраженным акустическим образом играющего по оврагам студеного ключа: «Когда студеный ключ играет по оврагу / И, погружая мысль в какой-то смутный сон, / лепечет мне таинственную сагу / Про мирный

край, откуда мчится он...» [Лермонтов, 1989, т. 2, 17]. В приведенном фрагменте показателен мотив «смутного сна», отключения болезненной рефлексии сознания. Процесс гипнотического воздействия некоего звука, чудесная природа которого не случайно вызывает сравнение с «таинственной сагой», напрямую корреспондирует с «неспонятной святой силой» молитвы.

Нечто подобное можно наблюдать в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840): ласкаемая в душе «старинная мечта, *погибших лет святые звуки*» противопоставляется здесь «дикому шепоту затверженных речей» [Там же, 40]. Именно акустический момент становится основой гипнотического состояния, вызывающего к жизни воспоминание как реальную картину мечты, оформленную в целой серии визуальных образов. Иначе говоря, несмотря на принципиальное разведение миров – человеческого и трансцендентного, у Лермонтова всегда остается возможность трансцендирования, хотя бы и утопическая.

Итак, прослеженная нами в поэтическом мире Лермонтова метафизика звука, приводящая к преобразению творческой личности «лермонтовского человека», задает еще одну «вариантную модель» (наряду с пушкинской и тютчевской) в рамках национального мировидения, онтологического строя русской классической поэзии, ориентированного на христианскую систему ценностей. Проблема «преображения», или «возрождения демона через любовь», отмеченная нами в лермонтовской поэзии, удивительным образом смыкается с инвариантной ситуацией в лирике Пушкина и Тютчева. Напомним, что в инвариантном сюжете Пушкина актуализируется прежде всего субъектная граница (грань между «я» и «другим»), а в инвариантном сюжете Тютчева акцент делается именно на драматическом статусе «двойного бытия», на проблеме онтологической границы «двух миров». Что касается Лермонтова, то он проблематизирует (и драматизирует) саму диалогическую ситуацию, пытаясь преодолеть «недоступную черту» между субъектами диалога (как у Пушкина) и различными онтологическими мирами (как у Тютчева) – в творческом акте трансцендирования личности. И метафизика звука, проявляющая гармонию высших, небесных сфер и родовую память о райском прошлом, оказывается здесь тем действенным фактором, благодаря которому и невозможное становится возможным.

Духовно-религиозный смысл рассмотренных инвариантных моделей (онтологических систем Пушкина, Тютчева и Лермонтова) становится особенно очевидным на фоне ортодоксальной религиозной картины мира. В этом плане целесообразно обратиться к книге стихов Ф. Н. Глинки «Опыты священной поэзии» (СПб., 1826), инвариантным сюжетом которой становится сам процесс преобразования личности лирического субъекта. Переход от состояния страдающего грешника и молящегося праведника к ипостаси духовного поэта (визионера и теурга) и, наконец, обретение поэтом высокой и ответственной миссии пророка – таковы, по логике мысли самого Глинки, основные этапы духовного преображения личности, во многом совпадающие с очистительными метаморфозами божественного мироздания [см.: Козлов, 2006].

Таким образом, проведенное (пока неизбежно в общем виде) исследование художественной онтологии поэтических миров Пушкина, Тютчева и Лермонтова позволяет утверждать целостное единство (духовно-философский инвариант) аксиологической системы русской классической поэзии и – одновременно – проблемное различие ее индивидуальных, вариативных составляющих. Рассмотрение трех величайших русских поэтов-лириков в свете онтологической поэтики приводит к вполне обоснованному выводу об осуществлении в национальной классической поэзии духовно-философской парадигмы христианской системы ценностей. Это то, что раньше было принято называть «национальным своеобразием» русской классики, и то, что сегодня не всегда успешно проходит апробацию в опыте так называемой религиозной филологии. Однако, как мы пытались показать, на новом витке научно-методологического познания, с нашей точки зрения, открывается завидная возможность преодоления крайностей как структурно-семиотического, так и философско-религиозного подходов к феномену индивидуальных поэтических миров и художественной онтологии русской классической поэзии в целом.

Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996.

Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

- Бочаров С. Г.* О чтении Пушкина // Новый мир. 1994. № 6.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997.
- Бройтман С. Н.* К проблеме инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002.
- Бухштаб Б. Тютчев* // Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970.
- Гаспаров М. Л.* Избранные труды. М., 1997. Т. 2: О стихах.
- Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990.
- Гиппиус Вл. В.* Пушкин и христианство. Пг., 1915.
- Гиришман М. М.* Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопр. лит. 1999. № 2.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989. Т. 1.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4.
- Зеньковский В. В.* Памяти А. С. Пушкина // «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. М., 1998.
- Ильин В. Н.* Мудрость скуки и раскаяния // Там же.
- Исупов К. Г.* Онтологические парадоксы Ф. И. Тютчева («Сон на море») // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983.
- Кожин В. В.* О тютчевской плеяде поэтов // Поэты тютчевской плеяды. М., 1982.
- Козлов И. В.* Книга стихов Ф. Н. Глинки «Опыты священной поэзии»: проблемы архитектоники и жанрового контекста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
- Козырев Б. М.* Письма о Тютчеве // Лит. наследство. М., 1988. Т. 97: Федор Иванович Тютчев, кн. 1.
- Левин Ю. И.* Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сб.: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллин, 1990.
- Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989.
- Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3.
- Непомнящий В. С.* Феномен Пушкина как научная проблема: Дис. в форме науч. докл. ... д-ра филол. наук. М., 1999.
- Орлов П. А.* Счастье и блаженство в поэзии XVIII – начала XIX века // Рус. речь. 1983. № 5.
- Пицкель Ф. Н.* Тютчев-диалектик: (О своеобразии поэзии Ф. И. Тютчева) // Рус. лит. 1986. № 2.

Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974.

Позов А. С. Метафизика Пушкина. М., 1998.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 3.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1994. Т. 3, кн. 2.

Сурат И. З. Пушкин: биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М., 1999.

Тюпа В. И. Аналитика художественного: (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 1.

Франк С. Л. Религиозность Пушкина. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. М., 1990.